

Havadi Gergő

## A magyar jazzszubkultúra ethosza a '70-es és '80-as években – „a kulturális lázadás életstílusa”<sup>1</sup>

*Kocsis György (Jack) néhai szombathelyi klubvezető emlékének*

Írásomban a hetvenes-nyolcvanas évek jazzklubjaival, illetve ezek *hálózatával*,<sup>2</sup> mint a korszakban kivételes önszerveződéssel, társas jelenséggel foglalkozom, amely alulról szerveződő civil kezdeményezésként is felfogható. A civil kezdeményezés, a zene társas élvezete, a közösségi klubélet, a szolidaritás és az autonómia a kulturális értelemben vett városi polgársághoz, a középosztályhoz kapcsolódó fogalmak és értékek.<sup>3</sup>

Álláspontom (és az áttekintett források, narratívumok szintézise) alapján a hetvenes-nyolcvanas években – a mintaadó polgárság hiányában – ezen értékek (és civil közösségek) nem voltak meghatározóak, a társadalmi integrációban marginális szerepet tölthettek be. Ezért a jazzklubok és a hozzájuk kapcsolódó koncertek, zenei fesztiválok – néhány pártállamilag támogatott kivételtől eltekintve<sup>4</sup> – jellemzően esetlegesen jöttek létre, rövid ideig

1 A cikk alapja a berlini Friei Universitát Osteurope Institute, Jazz im „Ostblock” címet viselő program 2007 és 2010 között lezajlott nemzetközi jazztörténeti kutatás eredményeire épül, <http://www.oei.fu-berlin.de/projekte/jazz/projekt/index.html> (utolsó letöltés: 2017. március 30.).

2 A korszakban megjelent ezzel foglalkozó zenei szakirodalmi források, valamint szociológiai tanulmányok így említik a klubok összességét, és a jazzklubok szervezőinek visszaemlékezéseiben is gyakori ez a megnevezés (Malecz 1981, 1987; Turi 1983; Bede 2007; Szigeti-interjú 2008; Rónai-interjú 2008; Jávorszki 2014; Retkes 2016; Iván 2016 etc.). A későbbiekben erre részletesen is kitérek.

3 Lásd ehhez Hankiss Elemér, valamint Füstös László és Szokolczai Árpád országos értékkutatásait 1978 és 1990 között (vö. Beluszky 2000: 137–154).

4 A támogatás a gyakorlatban lényegében az akadályozás kiiktatását jelentette, ami a következőkből állt: az előadó készíthetett hanglemezfelvételt az MHV-nél (1); amit a Magyar Rádióban lejátszhattak (2); belföldi fellépési lehetőségeit nem korlátozták (3); és limitáltan, de külföldi fesztiválokon is felléphetett (4).

maradtak fent, hatásuk pedig átmeneti, rétegspecifikus.<sup>5</sup> Részben ebből adódóan a modern jazz és fúziós formái eltűntek, de leginkább ab ovo nemkívánatossá váltak a szocialista vendéglátás és a szórakoztatás tereiben, hiszen ritka és nem éppen fogyasztásorientált közönségük gazdaságilag nem volt rentábilis.<sup>6</sup> Pusztán már ez a tény megakadályozta, hogy a polgári értékekkel összeforrott<sup>7</sup> modern jazz zenei tömegmozgalommá váljon.

### A hatalmi erőter változása: decentralizáció és az ifjúság- és művelődéspolitikai ellenőrzése

A jazz az ötvenes évek végéig teljesen tiltott műfaj volt, melyet a hatalom a hatvanas évek kulturális enyhülése után egészen a nyolcvanas évekig gyanakodva (értetlenül) szemlélt – erre korábbi, a jazzszcenával foglalkozó írásokban különböző párt- és állambiztonsági jelentésekre hivatkozva utaltam (Havadi 2010a, 2011).

A hivatalos kultúra mindvégig a „könnyű műfajhoz” sorolta a jazzt; elsősorban azért, mert újszerű alkotásaira jellemzően nem tudtak reflektálni. Ennek egyik oka volt, hogy a jazz zenei alapismereteket feltételezett, közönségének bázisa pedig a művelt középosztály volt. Másrészt komoly ellenállás (félelem) volt a jazzel szemben a zenei életet és szemléletet uraló komolyzenészek részéről.<sup>8</sup> A műfajt amerikai és európai gyökerei miatt a káderek sem nézték „jó szemmel”, még a hatvanas évekbeli átideologizálása (intézményesülése) után sem (Havadi 2010a, 2011).

Azonban a műfaj elszigetelődése (intézményesülése, kiüresítése), majd „avantgardizálódása”<sup>9</sup> és az ennek teret engedő Aczél-féle művelődéspolitikai apparátusa továbbra sem engedte szabadjára, sokkal inkább a „húzd meg, ereszd meg” elvet követve szabályozni kívánta a jazzéletet és annak szereplőit (Csatári 2007: 67–68). Különösen igaz volt ez a belügy

5 Érdemes itt megemlíteni a sajtóorgánumok hiányát és időszakosságát, a szcena nem tudott önmagában eltartani hosszabb ideig egy rendszeresen (havonta) megjelenő nívós jazzszaklapot. Az első szaklap a Dália megnyitása után (1963-ban) jelenhetett meg *Ifjúsági Jazz Klub Híradója* néven. Az amúgy színvonalas periodikához csak harmadévenként lehetett hozzájutni, és mindössze hat számot ért meg. A KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazzszaklap szerkesztőségét. Ezután 1974-ig kellett várni a következő rendszeresen megjelenő jazzlap, a *Jazz Tájékoztató* megjelenéséig, amely 250 példányban került terjesztésre. Ezután történt két kísérlet: a *Jazz Studium* 1984–1990, illetve a *Polifon* 1985–1986 között jelentek meg, elég ritkán és rendszertelenül – utóbbi nem tisztán jazztémájú szaklap volt. Ezután a rendszerváltás környékén néhány próbálkozás született időszaki kiadványokkal (magazin), de ezek csak pár számot éltek meg (*Jazz* 1988/89; *Jazz Press* 1990).

6 Lásd erről korábban a Szigeti-interjú (2008) alapján Havadit (2010a, 2011).

7 A jazzrajongókat a hivatalos szervek és a propaganda gyakran azonosította a „kozmodolita” zsidó polgársággal. Ennek volt némi tagadhatatlan alapja: a fővárosban a polgárság (középosztály) jelentős része zsidó származású volt (ez magától értetődő, közhely), ám önmagában a jazznek semmi köze a zsidó identitáshoz vagy valláshoz (Havadi 2011: 140).

8 Több középszerű klasszikus zenészből, művészből lett korifeus vagy funkcionárius, akik közvetetten pártfeladatként kapták a zenei élet ideologizálását, ellenőrzését (szerkesztését) és a koncertek szervezését, szponzorálását. Jól példázta ezt Kiss Imre életútja, aki zeneakadémiát végzett orgonistából a Magyar Rádió jazzműsorainak szerkesztője lett a hatvanas évek közepén. Vö.: Kiss-interjú (2008: 1–2). Lásd még Jávorszkyt (2014: 130–135).

9 Hartyándi Jenő így rekonstruálta ezt a folyamatot egy vele készített interjúban: „akkoriban a Szabados-féle avantgárd kör összeért a 180-as Csoporttal, ami új zenei vonulatnak nevezhető. Volt benne improvizáció is, de inkább komponált zene volt. Ebben az időszakban nagy átjárás volt a különböző zenei csoportosulások között, nem voltak annyira zártak az irányzatok, mint manapság. Például Ráduly játszott Szabadossal, aztán szép lassan kezdtek szét tartani, karakterizálódni ezek az irányzatok” (Bede 2007: 6).

szervek által megfigyelt fővárosi ellenzéki értelmiségi csoportok és helyszínek esetében – pl. Kassák Klub, Marczibányi tér, Bem rakpart, Erkel utcai lakás<sup>10</sup> (Szigeti-interjú 2008: 43). Részben ezért a hatvanas évek közepétől a túrt kategóriába került a műfaj – amit az első magyar jazzklub, a Dália megnyitása szimbolizált, mely népszerűségét közel sem a jazz ismertségének köszönhetette, sokkal inkább a fiatalok előtt megnyíló új zenei műfajok és a kapcsolódó szórakozási formák szabályozásának (lásd az ifjúság- és művelődéspolitikai irányelveit).<sup>11</sup> Itt együtt zenélt, gyakran egymás után Bergendy, Ráduly, Szakcsi vagy Bródy és Szörényi, akik néhány évvel később már más műfajt játszottak.

Jól érzékelhető a hatalom jazzel szembeni attitűdváltozása a hatvanas években (elsősorban a KISZ ifjúságpolitikájaként),<sup>12</sup> ám ez korántsem jelentette a műfaj egységes támogatottá válását és pozitív irányú megítélését. A jazz intézményesülésével kétségtelenül megtörtént a műfaj egyfajta elismerése, azonban ez továbbra sem terjedt ki mindenkre, másrészt a béke nagyon törekeny volt: aki eltért a mainstream zenei kifejezésektől és kritikus volt a fennálló zenei, társadalmi normákkal szemben, az egyben a hivatalos kultúrát (és az általa szülte társadalmi berendezkedést és szemléletet) is megkérdőjelezte, így pedig könnyen indexre került.<sup>13</sup>

Közvetlenül csak kivételes esetben támogatták (vagy díjazták) a jazz-zenészeket vagy a jazzt népszerűsítő intézményeket, személyeket (Havadi 2011: 137–138). Jellemzően csak azok részesültek ilyen figyelemességben, akik párthű klasszikus zenészek vagy muzikológiai tudásukban elismertek voltak (például Pege Aladár vagy Gonda János), vagy más vonalon kapcsolódtak érdekeik a párthoz (pl. Benkó Sándor, Kiss Imre). Egységesen jellemző e személyekre, hogy politikai célokat (is) lehetett velük és a fellépéseikkel propagálni. Ám a felsorolt művészek jellemzően másképp viszonyultak ehhez és másra is használták ezen kiváltságaikat. Némelyikük pártkapcsolatait kihasználva fontos pozíciókhoz vagy lehetőségekhez jutott.

Az 1956-os forradalom leverését követő represszió a kultúra megzabolázásában is jelentkezett. A pártállam számos jelét adta, hogy visszatér a doktriner elvekhez, az uniformizált s merev (zenei) kultúrapolitikához. A hatvanas évek közepétől meginduló paternalista konszolidációs és decentralizációs politika jelezte, hogy a kontroll (cenzúra) a kulturális, zenei életben is területi és intézményi szintre helyeződik át, aminek következtében új intézményekre, ezen belül pedig „örposztokra” (kapuőrökre) és szakértelmiségi státuszokra lesz

10 Ezekről a helyekről a „Liliom”, „Pier” és „Tomba” fedőnév tmb. rendszeresen jelentett a hetvenes években (Szörényi 2008: 467–475).

11 Ez az „először megverni, aztán megnyerni” elve volt, ami így, szó szerint elhangzott, és a visszaemlékezések szerint Kelen Béla, a pártbizottság titkára komolyan is gondolta. Ugyanennek a „huliganizmusnak” a visszaszorítását szorgalmazták az 1960. július 18-i végrehajtó bizottsági ülésen, ahol – a KISZ budapesti seregszemléjéhez kapcsolódóan – célként fogalmazták meg az ifjúsági klubok számának gyarapítását (Csatári 2007: 71–72).

12 A párt intéző bizottságának ülésén 1957. január 25-én határoztak a KISZ megalapításáról, amelyhez a Kom-szomol segítséget és tanácsait kérték. Reálisan látták a helyzetet, miszerint a fiatalok ekkor még nem álltak a Kádár-kormány mellett. Földes László szólalt fel először az ifjúság szórakoztatása érdekében; ezen az ülésen lényegében a KISZ létrehozása mellett is azért döntöttek, hogy segítségével megnyerjék a rendszernek a fiatalokat. Célként a fiatalok nevelésére helyezték a hangsúlyt, amely együtt jár a zenei élet és szubkultúrák későbbi szabályozásával (Csatári 2007: 70).

13 Az amatőr művészek, akik nem a hivatalos zenei intézményeken keresztül ágyazódtak be a jazzéletbe, az ügyet egzisztenciálisan némileg bátrabban képviselhették. Például ilyen volt a zenészek közül Szabados György, Garay Attila, Vukán György vagy a vidéki klubszervezők többsége, így a teljesség igénye nélkül Kiss Ernő (Debrecenben), Beke Árpád (Nagykanizsán), Drienyovszky András (Szegeden) és Hartvándi Jenő (Győrben), Márkus József (Székesfehérváron) és nem utolsósorban a hálózat motorja, Szigeti Péter (Budapesten és országosan). Ők jellemzően a polgári foglalkozásuk mellett zenéltek és/vagy szervezték a klubéletet. Közülük feltűnően sokan rendelkeztek orvosi, ügyvédi (ritkábban mérnöki vagy közgazdász) diplomával.

szükség.<sup>14</sup> Ez a látszólag megengedőbb, ám egyben kiszámíthatatlanabb, a helyi funkcionáriusok (és „kapuőrök”) kénye-kedvén múló művelődéspolitikai elegendő volt ahhoz, hogy ne létezzen önálló jazzszubkultúra a hetvenes évekig, és azután is csak igen korlátozott keretek között. A hatvanas években megnyíló, központilag létrehozott klubokat (elsőként szimbolikusan 1962-ben a Dáliát) a rezsim gyakorlatilag pár év alatt „megfojtotta” – hiszen nem volt érdekelt azok fenntartásában, megszüntetve ezzel az értő közönség (szubkultúra) kialakulásának esélyét.

Szigeti Péter<sup>15</sup> a vele készített interjúban így emlékezett vissza a Dália (Első Ifjúsági Jazz Klub) ellehetetlenülésére:

Ott [a Dáliában – H. G.] alapító tag voltam. Ez úgy nézett ki, hogy meg lett hirdetve, hogy indul a KISZ KB Budapesti Bizottsága kulturális micsodája gondozásában egy jazzklub. És létrejött egy grémium, ami tíz emberből állt körülbelül, a Kertész Kornél vezetésével. Óriási lett az érdeklődés, hiszen beat- és jazzegyüttesek[nek] előadásra másutt nem volt ekkor mód (...) Ő [Kertész] azt találta ki, hogy legyen felvételi vizsga azért, hogy tényleg azok jöjjenek be, akik tudják, mi az a jazz, és tényleg igazán a jazzre kíváncsiak, nem pedig bulizni akarnak. És a bejáratnál feltették a kérdést. Ez tényleg így volt amúgy, nem vicc, csak éppen mindenkit beengedtek, ha tudott felelni, ha nem. De még a csilláron is lógtak! Szóval valami iszonyatos volt, ennyi ember egy akkora helyen. [...] Ez eredetileg is egy meglévő presszó volt, egy normális presszó, nem táncos hely. Volt egy alakuló ülés, beszédek hangzottak el, programnyilatkozatok, meg vezetőségválasztás volt. (...) Szóval nagy cirkusz volt. Aztán elindult a zene, és akkor mindig volt egy fix program, hogy két, három, négy együttes játszik egy este. És mindenki ott volt állandóan, egymást lökdösték a színpadon, mert mindenki föl akart menni. Voltak lemezbemutatók is. Akkoriban még alig volt egy-két lemez. Persze hogy mindenki kíváncsi volt arra a néhány lemezre, ami beszivárgott. És akkor ez így ment egy-két hónapig, de egy idő után a zenészek kezdtek elmaradozni. Azért az mégsem jó, hogy most ők itt ingyen játszanak hétről hétre, erre nekik nincs idejük, mondták. Ekkor át is helyezték a Keleti Károly utcába, a Központi Statisztikai Hivatal épületébe, ahol ment még egy darabig, ám ott már leginkább csak lemezek hallgatása ment. Majd ezután volt még egy harmadik felvonás, a Balaton étteremben, ami az Akácfa utcában volt, ahol a Kispipa is. Ott működött még egy darabig, majd aztán végleg kimúlt, körülbelül 1963 áprilisa táján.

K.: Mi volt az oka szerinted ennek a rövidéletűségnek?

V.: Leginkább az, hogy nem volt élő zene. Az nem jazzklub, ha egy városban, ahol sok ezer jobbnál jobb jazz-zenész van, és van egy jazzklub, ahol nincs élő zene.

14 Retkes Attila zenetörténész 2016-os tanulmányában többek között az állampárt tudatos decentralizációs művelődéspolitikájának hatásaira hívja fel a figyelmet: az MSZMP 1966-os IX. kongresszusán Kádár János felszólalásaiban többször is a decentralizáció jelentőségét hangsúlyozta. „A kongresszus jegyzőkönyvéből kiderül, hogy a túlzott fővároscentrikusság enyhítésének (...) a művelődéspolitikára is ki kell terjednie. Másrészt (...) a jazzt, mint szabad és progresszív előadó-művészeti kifejezési formát tudatosan igyekeztek távol tartani a rendszerrel szemben kritikus, ellenzéki karakterisztikájú kulturális rendezvényekre fogékonyabb, fővárosi értelmiségi közönségtől.” Hozzáteszi, hogy „az egyes (de)centrumok jazzéletének történetésztudományos [sem pedig antropológiai vagy szociológiai – H. G.] igényű feldolgozása mindeddig nem történt meg” (Retkes 2016: 109).

15 Szigeti Péter (1941) tanár, jazzsakiró 1969-től a kilencvenes évekig számos jazzklubot szervezett és vezetett. A Magyar Jazz Szövetség alapító tagja. Tanított több zeneiskolában jazztörténetet, zeneesztétikát és angol nyelvet. [nyilvános] »916« 2007–2009., 6. évf., hangfelvétel. Készítő: Havadi Gergő. OHA.

A kontroll lejjebb, intézményi szintre kerülésével, valamint az „alkotáselvű”, Aczél György személyéhez kapcsolható disszonáns művelődéspolitiká révén<sup>16</sup> kiskapuk, repedések keletkeztek. Más szektoroktól eltérően, az intézményi-adminisztratív irányítással szemben – a kultúra sajátosságaira is hivatkozva – a politika az elvi orientálást hirdette elsődlegesnek. Így egy bizonyos mértékig korrigálta is a „nagypolitikát”, növelte a korlátokat támogató kezdeményezőkészséget, reformhajlandóságot, demokratizálást és decentralizálást (Eörsi 2008: 92–93). A lehetőséget felismerő, kapcsolatokkal és elkötelezettséggel rendelkező önkéntes szervezők színre lépésével, közvetítésével a jazzkultúra teret kaphatott (pl. vidéki művelődési házakban vagy a felsőoktatási intézményekben) a civil szubkultúra – nem hivatalos klubok, szemináriumok vagy foglalkozások – formáiban. Az engedélyeztetéshez olykor gigászi bürokratikus akadályokat kellett leküzdeni, ezért zömében a hivatalos kultúra jogi nyelvezetét ismerő, polgári pályán és családokban pallérozódott elhivatott értelmiségiek tudták ezt teljesíteni. Azonban más volt az elindítás és a működtetés, tartós fenntartás – különösen egy forráshiányos, korlátos kereslet jellemezte és bizalmatlan rendszerben.<sup>17</sup>

A vidéki jazzklubok szervezői, vezetői szinte kivétel nélkül öntevékeny, autonóm személyek, akik ehhez semmilyen anyagi vagy politikai támogatást nem kaptak, és nem voltak alkalmazottjai, tagjai kulturális intézményeknek. Kapcsolatrendszerük elsősorban a zenészekre, ifjúsági házakra és művelődési otthonokra, valamint a helyi ifjúsági szubkultúrákra terjedt ki, egyszóval a jazz lett a hobbijuk. Állandóan figyelték, követték a jazzéletet, próbáltak – rendszerint illegálisan – nyugati hírekhez, zenekari felvételekhez, kiadványokhoz jutni, illetve elősegíteni ezek terjesztését. Emellett hírlevélserű kiadványokat, információs füzeteket írtak és terjesztettek, maximum pár száz, rendszerint gépelt példányban. A koncertek, turnék időpontjainak propagálása mellett a jazzklubok estek keretében bemutatták a magyar és külföldi jazz-zenészeket, zenekarokat, valamint a jazz alapjait, megteremtve ezzel a műfajjal kapcsolatban a „szabadság mítoszát”. Egyfajta alternatív ifjúságnevelést vállaltak a hivatalos kultúrával szemben, ám nyílt politikai szándékok nélkül – a szervezők egy része csak később, a „fojtó mechanizmusok” hatására terelődött az ellenzéki csoportok felé.<sup>18</sup> Az ellenzéki csoportok felé történő közeledés a KISZ által korábban hívott, a fiatalság „nevelését”, fegyelmzését (sikertelenül) célzó, tiszavirág-életű ifjúsági jazzklubokra volt ösztönös válasz a jazzrajongók részéről. Ez a reakció a zenészek többségénél nyitott ajtókra és támogatásra talált – ösztönözve is ezzel zenei megújulásukat. Szigeti Péter (2008) a vele készített életútinterjúban ezeket a jazzklubszervezőket – magát is – így jellemezte:

16 A hatvanas évek második felétől alaptétel lett, hogy ha az értelmiségiek nem érintenek bizonyos tabutémákat, akkor a mű, az alkotás az elsődleges, s nem a politikai meggyőződés és az elköteleződő megnyilatkozás (Agárdi 1997: 731). Ennek ellenére néhány tilalom fennmaradt, számos konfliktus nem rendeződött, egyes művek megjelenését időlegesen vagy véglegesen megakadályozták (Eörsi 2008: 92).

17 „Azok a feltételek és körülmények, amelyek egy szubkultúrát létrehozhatnak, nem szükségszerűen azonosak azokkal, melyek fenntartják és alakítják” (Taylor 2002 [1994]: 365). A szubkultúra életét Taylor szerint befolyásolja a társadalmi kontroll: ennek eredménye lehet az elfogadás, de a merev elutasítás is.

18 Az ellenzékiiségnek – más zenei szubkultúrákhoz (pl. underground) és művészeti ágakhoz (pl. neoavantgárd), irányzatokhoz hasonlóan – egyik fontos történeti (és mentális) kiindulópontját adta például az 1968-as prágai tavasz és a rá adott pártállami reakció tapasztalata (Hagen: 2009).

(...) Ez úgy működött akkor, hogy én felhívtam a barátomat, mondjuk a Szakcsit, hogy figyelj, ekkor és ekkor itt. Jó? Jó, akkor itt! És akkor jöttek és játszottak. Mindenki játszott ott, és ilyen 10 forint volt a belépődíj. Az egyetemistáknak 5 forint, és akik a kollégiumban laktak, azoknak ingyen volt. A bevételért játszottak, ami sokszor ilyen 150 vagy 200 forint volt, és akkor ennyit kapott a zenekar. Az erősítés, az pedig olyan volt, hogy volt egy Pacsirta rádió, és abba volt beledugva két ilyen Terta mikrofon, ilyen magnómikrofon, ami szigetelőlázzal volt rákötözve egy ilyen kottatartónak az állványára. Ez volt az erősítés (Szigeti-interjú 2008: 37–38).

## A magyar modern jazzszubkultúra történeti jellemzői

A klubhálózat keretében a zenei élet és ezen belül a jazz műfaja, ha szigetszerűen is, de új formát öltött: elkezdett kapcsolódni a hivatalos kultúrával szemben álló közösségekhez. Ez a nyitás felfogható a magyar modern jazz szubkultúrája megszületéseként is, ami egyrészt a jazz és más progresszív zenei irányzatok (blues, rock, kortárs zene, népzene) fúzióját jelentette. Másrészt kapcsolatba került más művészeti ágakkal (pl. színház- és filmművészet, irodalom, képzőművészet), valamint alternatív művészeti irányzatokkal (pl. avantgárd, neoavantgárd, posztmodern), amelyek a hegemon szocialista realista ábrázolásmóddal szembehelyezkedtek. Jól példázza ezt a műfaji találkozásnak célzottan teret adó, hetvenes évek közepén induló Kassák Klub. Az avantgárd művészeti ágak és a modern jazz kapcsolata azonban korántsem volt zökkenőmentes és mindkét oldal részéről egyaránt kíváncsok (Szigeti-interjú 2008). Mindezek eredményeként kialakult a jazz egy új közönségretele, túl azon, amelyik a magaskultúrára eleve nyitott volt, valamint elkülönült az állam által elismert, politikailag semleges klasszikus és mainstream jazz közönségétől is.<sup>19</sup> Az amatőr jazzklubok mozgatórugóját jelentő pár száz, a nyolcvanas évek elejére maximum ezer-ezerötszáz főre becsülhető (Szigeti-interjú 2008: 57) közösség lett a magyar jazz szubkultúrája.<sup>20</sup> A jazz-zene (részben) így történetileg visszatért a „szabadság” közösségi, szubkulturális ethosához (vö. Ritter 2011, 2014; Havadi 2011).

Fenti megállapításokra egykori jazzklubvezetőkkel, zenészekkel, szerkesztőkkel készített történeti interjúk, sajtó- és szakcikkek, valamint zeneszociológiai, zenetörténeti és szubkultúra-kutatások másodelemzésével jutottam.<sup>21</sup> Ezek citálásával végső soron azon kérdésre

19 A magaskultúra (a jazz elsődleges közönségét is ideértve) középosztályi (polgári) meghatározottságú, emellett létrejött egy másodlagos közönsége: olyan klubokban szórakozó fiataloké, akiket a zene megerősített az újra fogékony, régi ízlést és mentalitást elvető generációs (szüleikkel szembenálló) identitásukban. Másrészt pedig ellenzékiességükben – azonban csak kis csoportjuk esetében lett igaz, hogy a modern jazz egyben a hivatalossal szemben jelent, egyben politikai választás és állásfoglalás.

20 Malecz Attila (1987) módszertanilag erősen megkérdőjelezhető, ám a vizsgálódása szempontjából egyedülálló szociológiai tanulmányában ezt a számot jelentősen és irreálisan felülbecsli, mivel a jazzkedvelők számát minimum 250 ezer (!) főre teszi. Sőt továbbmegy: „Ha emellett becsülni próbáljuk a 18 évesnél fiatalabb jazz- (illetve jazzrock-) kedvelők arányát is, megkockáztathatjuk, hogy hazánkban akár egymillióra tehető a jazz kedvelőinek, a műfajjal valamilyen formában kapcsolatban állóknak, azzal szimpatizálóknak a tábora. Ez pedig a zenei igények teljesen új, progresszív irányát jelzi (Malecz 1987: 16). Ez az arány(száma) nyilvánvalóan óriási tévedés. Lengyelországban is csak a legoptimistább becslések szerint volt ekkora a jazzrajongók tábora.

21 2007 és 2011 között 16 interjút, jellemzően strukturált életútinterjút készítettem a témához kapcsolódóan. Ebből 9 zenész (8 jazz-zenész), 6 jazzrajongó, filantróp klubvezető, koncertszervező szakíró vagy szerkesztő és 1 hivatalos kapcsolat (a Magyar Rádió jazzműsorainak zenei szerkesztője). Többségük fővárosi (12), akiknek tevékenysége, alkotói életútja elsősorban Budapesthez köthető. A fennmaradók (4) Debrecen (2), valamint Szombathely (1) és Székesfehérvár (1) jazzéletében, klubjainak szervezésében vállaltak szerepet. Az interjúk közül néhány bekerült az 1956-os Intézet Oral History Archivumba (OHA) is.



keresem a választ, hogy az ekkor kialakult és működő jazzklubokba járok és a koncertek közönsége („magja”) vajon mennyiben jelentett szubkultúrát (esetenként ellenkultúrát), és ebben milyen szerepe volt a jazz-zene hallgatásának? Továbbá hogyan viszonyult ehhez a hatalom, a hivatalos kultúrpolitika? Mindehhez elsőként a szubkultúra fogalmát és a téma szempontjából adekvát értelmezési lehetőségeit kell körüljárnom. Ezt követően tárgyalom részletesen a klubhálózat működését, összetételét, aminek egy korabeli zeneszociológiai tanulmány képezi az alapját, majd – részben ellentétként – mikrotörténeti megközelítésben, szemelvénytyszerűen (életútinterjúk forráson keresztül) mutatom be egy konkrét (kevésbé frekvenciát) jazzklub megalakulásának körülményeit és életvilágát. A hermeneutikai szemléletből fakadóan az elbeszélések bemutatása (narrációja) folyamán időről időre lényeges az előítéletek és attitűdök tudatosítása és az önreflexió. El kell fogadnom, hogy csak adott pillanatban elérhető interpretációk révén (re)konstruálhatjuk világukat. Azonban további problémát jelent, hogy nemcsak a társadalomtörténész, de a történetek szereplői is a „jelen perspektívájából” tekintik át és határozzák meg saját múltjukat (igazságaitak).<sup>22</sup>

### Szubkultúra vagy ellenkultúra? Vagy esetleg valami más?

Vajon a korabeli jazzklubok közössége felfogható-e szubkultúraként vagy ellenkultúraként? Amennyiben igen, milyen értelmezési keretben tekinthetünk erre a csoportra történeti nézőpontból szubkultúraként? Mit is érthetünk szubkultúrán? A szubkultúra felismerhető mindarról, amit az abba magukat besoroló emberek tesznek, gondolnak, és amivel rendelkeznek. A szubkultúra szinonimájaként és iránymutató definíciójaként az ’identitáscsoport’ kifejezést használom, mivel a szubkultúra kialakulásában meghatározó a közös (csoport) identitás valamint a kulturális elem (Hodkinson 2002).

Geert Hofstede szerint a kultúra „a gondolkodás kollektív programozása, amely megkülönbözteti egy csoport vagy egy kategória tagjait másoktól; [vagyis nem más, mint] a környezet változásaira adott emberi válaszokat befolyásoló közös jellemzők összessége” (Hofstede 1980). Elmélete alapján a kultúrák (és ezen belül a szubkultúrák) rétegeit a hagyományokként képzelhetjük el, amelyek egyre szorosabban és nagyobb sűrűségben záródnak (olvadnak) össze. Ezek sorrendben, kívülről befelé haladva a következők: *szimbólumok* (1), azaz szavak, gesztusok, helyszínek vagy tárgyak, amelyek sajátos jelentést hordoznak. E jelöléseket azok ismerik fel, akik az adott kultúrához tartoznak. Újak könnyen teremődnek, a régiéket hamar eltűnnek. *Hősök* (2): élő vagy már meghalt személyek, valódiak vagy képzeleti konstrukciók, akik az adott kultúra által nagyra értékelt tulajdonságokkal rendelkeznek, és akik így modellt nyújtanak a viselkedéshez. *Rítusok* (3): közös tevékenységek, szokások, amelyek technikailag fölöslegesek valamiféle cél elérése érdekében, de amelyeket az adott kultúrában társadalmilag lényegesnek tartanak, ezért végrehajtanak. *Értékek* (4): meghatározzák, mi a jó és mi a rossz.

A jazzklubok szimbólumrendszere (szubkultúra-történeti visszatekintés lévén csak interjú tapasztalatok rekonstrukciója) elsősorban a komplex és sokoldalú verbális és nonverbális kifejezésekben (például erős szemkontaktus, mimika), a nyitott kommunikációban, az egy-

22 Az általam leginkább használt diskurzusanalízis és az *Alltagsgeschichte* (mindennapok története) természetesen közel sem az egyedüli legitim elemzési lehetőségei a „múltnak”, s kizárólagos használatuk elzárhatja a történetészt a módszertani sokszínűségtől és szabadságtól (Majtényi 2005: 213–214).

más között már-már „píszímentes” és ironikus hangvételben érhető tetten. Ám a jazzklubok világa e tekintetben nem határolódik el egyértelműen a többségi kultúrától. A személyes találkozók és az interjúk alkalmával talán egy dolog szúrt szemet: a jazz kedvelői nagyon gyakran, szinte kivétel nélkül viseltek zakót – ami magas kulturális, művészi önértékelésük, valamint értelmiségi pozíciójuk szimbóluma (felteszem ez a kortárs beatzenészeknél is jellemző ruhadarab). Illetve emellett még az, hogy a nők szinte egyáltalán nem voltak jelen ekkor a jazzszubkultúrában (sem zenészként, sem rajongóként), a narratívumokból szinte teljes egészében hiányoznak.

Lokálisan, jazzklubonként a „szimbólumok” és a „hősök” (és ezáltal a rítusok is) eltérhettek. Például a fusion (jazzrock) vagy az avantgárd kedvelőinek szimbolikája keveredett a hippik és csövesek korabeli megjelenésével és életszemléletével (szabadság = stoppolás; „úton levés”, tekintélyellenesség, holisztikus szemlélet, ideológia- és politikamentesség – lásd erről később, a szombathelyi jazzklub mikrotörténeti ismertetését), míg az etnojazz a népdal és néptánc s a korszak táncházainak szimbólumrendszeréből merített, elsősorban a népies öltözködési jegyek megjelenésében (pl. Marczibányi téri klub).

A zenészekkel és rajongókkal készített interjúk alapján rekonstruálhatók a visszatérő „sztorik” és személyek („jazzmanek”), mint a hősök témájának fontos elemei. Ebből a szempontból (is) kiemelendő két gyűjtő, Simon Géza Gábor (2011), valamint Csányi Attila (interjú: 2008) munkássága. A sztorikban leginkább megjelenő – viszonyítási pontokat jelentő – pozitív „hősök”: Kovács Gyula (dobos), Chappy (legendás zenekarvezető), Garay Attila, Szakcsi Lakatos Béla, a Syrius zenekar, Szabados György, Miles Davis, John Coltrane, Anthony Braxton (zenészek) vagy Hofi Géza színművész (Rónai-interjú 2008: 51). A hozzájuk kapcsolt értékek: szabadság, autonómia, hatalommentesség, kifinomultság, alaposság, önmegvalósítás, emberszeretet és az improvizáció.<sup>23</sup>

A nemzetközi (leginkább amerikai és nyugat-európai) jazzhez kapcsolódó értékutatók (Jost 2003) szerint a jazz-zenészek által leginkább hangsúlyozott értékek a szabadság, függetlenség, individualizmus, tolerancia, háborúellenesség. Ezen értékek a negyvenes-ötvenes évek modern, majd különösen a hatvanas évek free és avantgárd jazzirányzataiban teljesedtek ki.<sup>24</sup> Erre az útra a magyar jazzszubkultúrában 20–30 évvel később, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján találtak rá a zenészek.

Ennél beszédesebbek a negatív asszociációk: az interjúkban és visszaemlékezésekben leginkább elutasított személyek, akik az interjúalanyok számára negatív értékek és tulajdonságok megtestesítői. Ezek a vonások a következők voltak: hatalom, manipuláció, szervilizmus, karrierizmus, tömegkultúra, plagizálás, kommercializálódás. A visszaemlékezők szemében

23 Ehhez kapcsolódóan, már-már toposzá emelve a korszak magyar jazzszubkultúrájában, Lengyelország és Csehország jazz zenei életét emelték ki, valamint az ott megalakuló (létrejöhett) jazzszövétségek tevékenységét emlegették az interjúalanyok – és más felhasznált interjúk források is – pozitív példaként. Például a lengyelországi jazzfesztiválokról és az ott kialakult hangulatról, szemléletről emlékeztek meg szívesen, amit az ottani kultúrpolitika, hivatalos kultúra alapvetően nem korlátozott, legalábbis messze nem annyira, mint nálunk. Részben saját élményekből fakadóan a Szovjetunióban vagy az NDK-ban meglévő korlátozásokat és gyakorlatot is enyhébbnek ítélték meg az ebbéli álláspontjukat kifejtő alanyok. Szigeti véleménye ebből a szempontból nagyon lehangoló képet festett, szerinte ebből a szempontból Románia is előtünk járt (Szigeti-interjú 2008: 62–63).

24 Elsősorban a bebop, a cool, a hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazzrock) alműfajokban (Jost 2003: 38–41).



ilyen ellenfigurákként sejlett fel Benkó Sándor, Kiss Imre (Magyar Rádió), Mészáros Péter (Dália Jazz Klub, KISZ-titkár), valamint a beat-, pop-, rock- és tánczenészek általában.<sup>25</sup>

Bede Péter szakdolgozatában<sup>26</sup> (Bede 2007) Hartyándi Jenő interjúja visszaemlékezése alapján Szabados Györggyel való konfliktusán keresztül érzékelteti, hogyan próbálta el lehetetleníteni (beárulni) és stigmatizálni Benkó Sándor a free (nemzeti avantgárd) felé nyitó zenészeket és kortárs művészeket, így elsősorban Szabados:

A szétválásnak szerintem ellenállási okai voltak. A jazz hagyományos rétege lenézte a szabadzenei törekvéseket. Benkó és Pege uralták a jazzéletet, és szerintük nem volt zene az, amit az avantgárdosok csináltak. Ez váltotta ki a szabadzene követőiből azt a válaszreakciót, hogy akkor ők pedig nem kommunikálnak az uralkodó irányzat képviselőivel. Egy alkalommal Szabados például kis híján öltre ment Benkóval a győri koncertek miatt, mert ott '82-ben elindultak nemzetközi mozgások, Szabados ennek része volt, Benkó pedig azt szorgalmazta hivatalosan, hogy ezeket be kell szüntetni, mert zeneileg káros dolgokat művelnek. Benkó ekkor egyébként a Műgyetem párttitkára volt. Elkezdett a feszültség gerjesztődni a két fél között. Az egyik fél pozícióban, hatalomközelben volt, a másik, a Szabados-féle pedig nem, nem is próbált, inkább kezdett az úgynevezett demokratikus ellenzékhez közeledni. A két zenei elképzelés követőinek útja tehát ideológiai szempontból is szétvált, még ha nem is direkt módon. Az egyik oldal hol taktikusan, hol egyéb, gusztustalanabb módokon törtetett, a másik pedig ellenzéki pozícióba szorult, és ha valaki oda szorult, úgy is kezd viselkedni. Közben rájöttek az analógiákra, párhuzamokra, melyeket a fekete polgárjogi küzdelmekben talált meg, a zenében is, például a free játékmód kifejezésvilágában (Bede 2007: 6).

A rítus a korabeli jazzklub esetében maga a közösségizene- és elsősorban élőzene-hallgatás, illetve a kötetlen beszélgetés – szigorúan tiszta fejjel. A tudatmódosító szerek fogyasztása (a korszakban elsősorban az alkohol) a klubokban jellemzően nem kapcsolódott a zene élvezetéhez, bármennyire is szerette volna ezt a hivatalos kultúra (és annak udvari jazzistái) a korszakban sugallni. Kiss Imre (Magyar Rádió szerkesztő-műsorvezető) például egy ikonikus jazz-zenésszel folytatott beszélgetésre hivatkozva visszaemlékezésében gyakran hivatkozott arra, hogy a jazzklubokban és a klubkoncerteken isznak, és ezért nem áll velük szóba:

---

25 Csányi Attila a vele készített interjúban ennek az ellentétnek a hátterét (és gyökerét) az alábbi anekdotában világította meg: „...Az ellentét a jazz és a tánczenészek között talán akkor [a hatvanas években – H. G.] volt a legélesebb – bár mindig éles volt. Mindegyik lenézi a másikat. Ugye a tánczenész azt mondja, főleg a rockzenész... legutóbb a saját fülemmel hallottam, a Freinreisz [Károly – H. G.] mondta azt, hogy »itt ugrálnak a jazz-zenészek, és sírnak az állami támogatásért, meg pályázatokat hiányolnak. Mit akarnak annak a száz embernek, mikor nálunk ezrek-tízezrek vannak?« Itt ezzel a jazz gyér közönségére célzott. Ezzel szemben a jazz-zenész meg azt mondja, hogy a Freinreisz zenei felkészültsége nagyjából az egy éve zenét tanuló gyerek szintjén áll, és azon a szinten életében nem lépett túl. Mert főleg a kezdeti időszakban ezek a beatzenekarok, amelyek tagjai ma rockzenésznek hívják magukat, nem nagyon sajátították el a zenéléshez szükséges ismereteket. Persze voltak kivételek, mint a Presser, a Neményi Béla (Atlantisz együttes), de a zenekarok java része szakmailag minősíthetetlen volt. Akkoriban az emberek még nem is Beatlest hallgattak, hanem a Luxemburgot [Rádiót – H. G.]. Ott *Shadowsos* tánczenék mentek, amit külön *luxemburgi stílusnak* is hívták, és ezek a *gyerekek* [beatzenészek – H. G.] azt utánózták. De ugye a többsége alacsony színvonalon. A jazz-zenéhez meg valamilyen hangszertudás szükségeltetik, tehát a konfliktus ebből eredeztethető. A jazzes ma is úgy van, hogy ő az el nem ismert mártír, de ő művész. (...) Most már ez az összevetés nagyon sántítana, mert tanult és tehetséges rockzenészek vannak, ám a kezdeteknél ez nagyon komoly problémát jelentett” (Csányi-interjú 2008: 29–30).

26 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Jazz Tanszék.

Ha például a Közgáz Klubba elment az ember, egyszer-kétszer jártunk ott, kíváncsiskodni, mint rádiós (...), de ismertünk mindent, nem volt különbség (...). Szóval erről az a mondat jut eszembe, hogy „nincs rossz nő, csak kevés pálinka” – ugyanez érvényes a jazzre: nincs rossz jazz, csak kevés pálinka. Semmiféle nívó nem volt [a jazzklubokban – H. G.]. Nem volt rádióképes színvonal. Mondjuk nálunk nem szívtak füvet, de azért ott ment a piálás. Igyanak nyugodtan, senkit nem zavar, csak ne akarjanak népszerűsítést, rádiófelvételt. (...) Az Építők Klub is működött (...), ott sem volt nívó. De a zenészek se úgy készültek. Szóval nagyon kell itt vigyázni, mert a pálinka, az nagyon befolyásolja azt, hogy milyen véleménnyel vagyunk ezekről a dolgokról. (...) Az Sz. mesélte egyszer nekem, hogy a füvet ők is megpróbálták, sőt mást is. Azt hitték, csodát fognak játszani ezek hatására, és felvették. Aztán visszahallgatták, és azt mondta: „te, ez nem volt olyan nagy csoda!” (...) Szóval azért a jazz valahol egy elég konstruktív zene, és nem improvizáció (Kiss-interjú [2] 2008: 22–23).<sup>27</sup>

A fenti elbeszélésből kiviláglik: a korszak pozícióban lévő, komolyzenésbe oltott hivatalos kánonkorifeusa, Kiss többször beszélt az interjú során többes szám első személyben, amikor a modern jazz-zenészek megítélése került szóba (vagyunk „mi” és vannak „ők”). E kánon lényege tulajdonképpen az, hogy a valódi (értékes) jazz-zenét művészi értelemben azonosítja az akadémiai, klasszikus zenész játékmódjával és konstruálásával, viszont közben annak közönységét (és a zenészeket), viselkedésmódját, „szabadosságát és fegyelmezetlenségét” elítéli. A rádió korifeusa (aki nem tud ilyen módon zenélni, alkotni) el sem tudja képzelni, hogy a zenei improvizáció adott helyen és pillanatban szülessék meg, és a zene folyamatosan változó, adott érzelmi állapot vagy politikai identitás kifejezője (egyfajta közösen átélelhető törzsi nyelv).<sup>28</sup>

Mindez azonban a külföldi, valamint a hazai jazz-zenészek és -előadók körében korántsem volt jellemző a korszakban: a klubokban (eltekintve a szponzorált helyektől) italfogyasztásra a koncert vagy magnós zenehallgatás közben nem volt lehetőség (Szigeti-interjú 2008: 77). Legalábbis a visszaemlékező interjúalanyok (Kiss Imrétől eltekintve) nem említettek erre vonatkozóan olyasmit, ami ezt a „vádat” alátámasztaná. Továbbá az ifjúsági és művelődési házakban nem árusíthattak és nem is lehetett szeszes italt fogyasztani, az ilyen eset egyet jelentett volna a jazzklub bezárásával.

R. L. Taylor Szubkultúrák és ellenkultúrák című írásában (Taylor 2002 [1994]) a szubkultúra-értelmezés sokféle lehetőségét foglalja össze, és egy igen tág szubkultúra-felfogás mellett érvel, aminek általában megfeleltethető a magyar modern jazzklubok törzsközönysége:

Legelterjedtebb használatában a szubkultúra egy olyan csoport megkülönböztető normáira, értékeire, hiedelmeire és életstílusára utal, amely elhatárolódott más csoportoktól s attól a nagyobb kulturális és normatív rendszertől, melynek része. (...) Egy társadalom szociális differenciálódása elősegíti a szubkultúrák kialakulását. Minél összetettebb egy kultúra és minél heterogénebb a populáció, annál több szubkultúra létezik (Taylor 2002 [1994]: 361–362).

A szubkultúra-kutatók a városi fiatalság vizsgálataiban (Kacsuk 2005: 91–110) is ilyen szempontokat alkalmaztak: az adott település rövid bemutatása (fekvése, lakossága, kulturális szerepe, művelődési lehetőségek), a fiatalok által látogatott szórakozóhelyek áttekintése, az egyes csoportok jellemzése (a csoport nagysága, a csoportot összetartó erő bemutatása, a tagok szociális helyzetének, jövőképének, politikai szimpátiáinak és antipátiáinak érzékeltetése).

<sup>27</sup> Kiss Imre klasszikus orgonistaként begyakorolt sablonok váltakoztatásának gondolja az improvizációt, és így természetesen le is nézi (Kiss-interjú [2] 2008: 22–23).

<sup>28</sup> Lásd erről Szabados zenei és filozófiai indíttatását és hitvallását.

se, öltözködés, szokások). Az ifjúsági csoportok jellemzésében a szerzők óvatosan használják a szubkultúrát, megesk, hogy elbizonytalanító hatással a 'semleges csoport', 'csoportosulás', 'populáció' kifejezést alkalmazzák.

Taylor (2002 [1994]) ráirányítja a figyelmet arra, hogy a pontos szubkultúra-meghatározást metodikailag nehezíti, hogy nincsenek éles határok az ilyen csoportok, valamint az őket körülvevő kulturális rendszer és normahálózat között. Az etnikai szubkultúrák jól meghatározhatók csoportidentitás, szokások, nyelv alapján; az ifjúsági szubkultúrák már kevésbé. Kutatásmódszertani szempontból tehát nagyon nehéz az egyes csoportok feltérképezése, ami a szociológiai mellett antropológiai, sőt történeti megközelítést és módszereket is igényel (ilyen például a fogalom külső szempontú értelmezése, valamint időbeli instabilitása, összetételének gyakori változása).<sup>29</sup>

Egy szubkultúra meghatározása tehát végső soron egyszerre több dimenzió mentén lehetséges. Ebből a szempontból a szubkultúra (identitáscsoport) lehet korlátos vagy nem korlátos (teljes). Ezek a „korlátok” lehetnek többek között életkoriak (pl. ifjúsági szubkultúrák), etnikaiak, de lehetségesek a nyelvükben (kommunikációjukban) elkülönülő vagy valamilyen szlengre építő vagy egyfajta életstílusra fókuszáló szubkultúrák is. Szélsőséges esetekben ez az identitáscsoport teljesen elkülönül (olykor fizikailag is) a többségi, mediatizált csoportoktól, például ilyenek az egyes vallási szekták. De meghatározó és jellemezhető egy identitáscsoport számosságával (hatásával) vagy lokalitásával is.

A szubkultúra (habermasi értelemben vett) életvilágát befolyásolja a rendszervilág kifejtette társadalmi kontroll és annak mértéke: ennek eredménye lehet az elfogadás, de a merev elutasítás is. A szubkultúra könnyen földalatti mozgalmommá válhat a tiltás következményeként. Fontos szerepe jut e tekintetben (is) a médiának (vagy az azt uraló hivatalos propagandának). Ám ezen médiabeli megnyilvánulások olykor a szándékaikkal ellentétes hatást érnek el, főként a fiatalok esetében tapasztalták ezt a jelenséget. Például Taylor (2002 [1994]) szerint a punkok médiabeli ellenszenves ábrázolása rengeteg hívet szerzett ennek a szubkultúrának.

Az ellenkultúra a szubkultúra egy szélsőséges esete. Taylor idézett munkájában az ellenkultúrát az aktuálisan fennálló társadalmi berendezkedéssel szembe forduló olyan szubkultúráként (kulturális irányzatként) írja le, amely – a rendszerrel történő szembe fordulásából kifolyólag – mindig hordoz magában politikai (normatív) felhangot is. Célja egy az aktuális rendszernél – saját belátása szerint – jobb rendszer kiépítése vagy a fennálló viszonyok javítása, igazságosabbá tétele, esetleg az elzárkózás (szegregáció). Az ellenkultúrák leginkább a 19–20. században váltak igazán meghatározó mozgalmakká. Az ellenkultúrát gyakorta – s helytelenül – a szubkultúra szinonimájaként használják, ami azonban nem utal automatikusan politikai szándékra. A politikai és társadalmi normák ellen lázadó zenei szubkultúrák (zenei ellenkultúrák) jellemzője, hogy nem dominánsak és nem feltétlenül az alacsony státusú, szegregált, hátrányos társadalmi helyzetű rétegekhez kapcsolhatók, ám nyilvánvalóan nagy hatással bírnak azokra.

A nem domináns szubkultúrák – mint a rockerek, alternatívok, punkok, szkinhedek – nem mozgatnak akkora tömegeket, mint a divatkultúrák, ezért rétegekultúrának tekinthetők. Eltérő

29 Megjelent pl. az az igény, hogy a csoportok vizsgálata ne külső nézőpontból történjen, hanem – változatos módszertant alkalmazva és az adott szubkultúra „beavatottjai” révén – belső nézőpontból (Hodkinson 2002).

módon, de láznak a fennálló rendszer egyes képződményei ellen, vagyis ellenkultúráként működnek (Reidmar 2004: 112).

A modern jazz-zenészek világa és a jazzklubok törzsközönsége nonkonformista, jellemzően individualista (Havadi 2010a), elutasítja a társadalom többsége és a hivatalos kultúrpolitika értékeit, ízlését (megjelent ez pl. a magyar nóta és az operett műfajának teljes körű és a könnyűzene általános elutasításában, vö. Malecz 1987: 15–16). Ám ettől még nem akarta megváltoztatni vagy a saját képére formálni a többségi társadalmat, ahogyan szegregálódni sem akart. Inkább az avantgárd irányvonal – hivatalos kultúra által kikényszerített ellenzékiisége – fogható fel ellenkultúráként. Autonómiaigénye és civil jellege miatt a hatalom kultúrpolitikája deviánsnak és károsnak tekintette a jazzszubkultúrát, azonban kis létszáma és marginalitása (a társadalom, az ifjúság részben más értékeket követett) miatt inkább nem vett róla tudomást.

A zenei szubkultúrák empirikus vizsgálódásai kiterjednek az egyes települések jellemzésén túl a szubkultúrák lokális megvalósulásának összehasonlítására is. Ebben a tekintetben az újabb tanulmányok (Reidmar 2004; Sólyom 2004; Kacsuk 2005; Patakfalvi Czirják 2011; Vitos 2011; Ilg 2011) hangsúlyozzák, hogy a csoportosulások, szubkultúrák kialakulását a fiatalok egyéni hajlamain, ízlésén kívül a helyi kulturális sajátosságok, a lakosság szociális helyzete, a média is befolyásolja (Sólyom 2004: 236). Ebből a szempontból érdekes lehet az egyes településeken működő jazzklubok élete – ugyanakkor, mivel a fellépők és az általuk hordozott értékek ugyanazok voltak (hálózatot képeztek), értékrendszerük vélhetően hasonló volt. A szubkulturális tudat erőssége összefüggésben állt azzal, hogy mennyire engedett neki teret a hatalom, mennyire volt lehetőség közös események (koncertek, előadások) szervezésére. E szempontból a korszakban nagyon eltérő lehetőségek nyíltak az egyes megyeszékhelyeken, például Debrecenben és Szegeden<sup>30</sup> – bár mindkét város gazdag polgári, zenei hagyományokkal rendelkezik. Ebben a városvezetés (megyei és városi tanács vezetése, tanácselnök, megyei párttitkár személye) műfajhoz való viszonyulása tükröződött (Retkes 2016: 107–119).

Paul Hodkinson (2002) a goth szubkultúra bemutatásának elméleti keretei között veti fel egy új szubkultúra-felfogás lehetőségét. A „beavatott” (2002: 1–8), a goth szubkultúra tagjának számító kutató szerint a szubkultúrák bemutatása és a belső törvényszerűségek új elméleti keretének meghatározása során a kulturális jellemzőket kell elsősorban figyelembe venni. Az elmélet újdonsága, hogy a szubkultúra tagjainak értékítéleteiből, azok vizsgálatával bomlik ki a szubkultúra sajátos világa, nem pedig egy külső nézőpont alapján. Ez a belső nézőpont azt is jelenti, hogy a szubkultúra ezen értelmezése kikerüli azt a zsákutcát, hogy a deviancia, lázadás, normaszegés szempontjait alkalmazza.

A szerző négy elemet sorol fel a szubkultúrák kulturális alapjainak, háttérének megvilágítása érdekében. Az első jellemzőt *következetesen megvalósuló jellegzetességnek* nevezi (*consistent distinctiveness*, Hodkinson 2002: 65): ez a külsőségek (öltözködés, életmód, szokások), a hitek, hiedelmek, a szubkultúrát támogató filozófiai és elméleti háttér egy adott időben viszonylagos egységet mutató összessége.

<sup>30</sup> Csongrádot a megyei keményvonalas kommunista vezetés miatt „Pol Pot megyének” is hívták a hetvenes években.

A második elem a *közös identitás* (Hodkinson 2002: 65–84). A tagoknak azonosulniuk kell azzal a közösségi kultúrával, amelyben maguk is részt vesznek, s amelyet bizonyos kerektek között maguk is alakítanak.

A harmadik tényező, az *elkötelezettség*, az előzővel szoros kapcsolatban áll. Az *elkötelezettség* értelmében a résztvevők a szabadidejük jelentős részét a szubkultúrában töltik, társas viszonyaik markáns hányadát teszik ki a többi taggal fenntartott kapcsolatok: rendezvényekre járnak, közös programokat szerveznek (Hodkinson 2002: 85–104). A szerző azt is bemutatja, hogy miként kerül be valaki a szubkulturális közösségbe, hogyan válik taggá, és a közösség milyen „jutalmakon” keresztül jelzi a befogadást.

A negyedik fő tényező a *kulturális autonómia*. Ez a szerző meghatározása szerint a tömegmédiától és a fő kereskedelmi csatornáktól való függetlenség. A szubkultúrák rendelkeznek a kommunikáció, a rendezvények, a kulturális termelés révén a kulturális terjesztés hálózatával, csatornáival. Ezek mintegy biztosítják, hogy a szubkultúra a tömegmédiától, a hagyományos kereskedelmi hálózatoktól függetlenül is fennmaradjon. Ennek megvalósulását a technikai eszközök, lehetőségek szintje és azok politika általi ellenőrzése is nagyban megszabhatja. A tárgyalt korszak jazzklubhálózatánál a hírek terjedésében (identitásformálásban) elsődleges szerepe volt a sajátos média(hálózatnak), amelynek funkcióját a zenészeket és a fogékony közönséget mozgósító (népszerűsítő) és azzal szerves kapcsolatban álló klubvezetők (filantrópok, hálózati csomópontok) látták el.

### **A jazzklubhálózat megjelenése: zeneszociológiai felmérési kísérletek a korszak jazzklubjairól és a jazz közönségéről versus a klubvezetők narratívái**

A jazzklubok egy időpillanatban meglévő számára vonatkozóan egyedül Malecz Attila (1981, 1987) kutatási eredményeire támaszkodhatunk. Malecz munkatársaival – a Tömegkommunikációs Kutatóközpont égisze alatt – a nyolcvanas években készített több felmérést. Az elsőben, 1980-ban a budapesti és vidéki jazzklubok közönségét leíró statisztikákkal vizsgálta, és kísérletet tett a jazz-zenét kedvelők (és azon belül a jazzszubkultúra) létszámának megbecsülésére.

A tisztázatlan háttérű és módszertanilag gyenge lábakon álló adatfelvétel szerint vidéken 1980 őszén „körülbelül” 33 jazzklub működött. Néhány nagyobb városban (megyeszékhelyen) egyszerre több jazzklubot regisztrált (Szegeden 4; Miskolcon, Veszprémben 3–3; Tatabányán 2; Győrben 2). Ugyanakkor megfigyelése szerint ezen helyek közül sok instabilan működött. A jazzklubok 20%-a valamilyen oktatási intézmény (jellemzően egyetem vagy főiskola) keretein belül tevékenykedett, míg a többségüknek művelődési házak adtak otthont (62%). A vidéki klubok 70%-ában (23) volt élő zene (koncert), 11%-ában (4) pedig kizárólag élő zenei programok voltak, míg 30%-ukban egyáltalán nem volt élő zene, csak előadás és lemezhallgatás. Az élő zenés vidéki klubok többsége, 68%-a (16), a zenészeket közvetítő szerv (ORI) nélkül szervezett – személyes úton, levélben, telefonon – koncerteket.

Budapesten 1980 őszén hozzávetőlegesen 19 jazzklub működött. A klubok közel fele (47%-a) művelődési, illetve ifjúsági házakban talált otthonra. A fővárosi klubok 88%-ában (17) hallható élő zene (Malecz 1981: 37).

Az 1981-ben publikált tanulmány talán legjobban használható része egy toplista a zenészek kedveltségéről a jazzklubok vezetőinek (külön-külön vidékiek, illetve budapestiek), valamint a válaszadók zömét alkotó jazzrajongó közönségnek ( $n=604$ ) a szavazatai alapján. Ezzel a szerző a jazzrajongók jazz-zenei ízlését kívánta vizsgálni. A zenészek között Pege Aladár népszerűségben magasan verte a többi zenészt (215 voks összesen), őt követte Szakcsi Lakatos Béla (137) és Benkő Sándor (130). A stílusok követték a személyek sorrendjét: a válaszadók elsősorban a klasszikus és mainstream jazzt kedvelik (76–76%), ehhez képest az avantgárd a legkevésbé kedvelt műfaj 34%-kal – ám zenész képviselőik (pl. Szabados vagy Binder) a jazzklubvezetők körében az átlagnál jobban kedvelt személyiségek voltak.

Emellett a korszakban a *Jazz Inform* (a székesfehérvári és a győri jazzklub időszakos kiadványa) közölt dinamikus, évenként összehasonlítható népszerűségi adatokat. A Székesfehérvári Jazzklub 1978 és 1984 között hét alkalommal szervezett országos népszerűségi szavazást az egyes évadok magyar jazz-zenészeiről és együtteseiről – hangszeres szakágazatokra lebontva. A felmérés klubtagok, levelező tagok, a *Jazz Inform* olvasói, fővárosi és vidéki klubok tagjai, valamint más jazzrajongók megkeresésével és részvételével zajlott (Simon 1999). „A szavazás iránt évről évre növekedett az érdeklődés. A kezdeti szűk körű szavazás kiszélesedése megmutatta azt is, hogy a közönség nem mindig azokat a zenészeket, zenekarokat támogatta szavazataival, amelyeket a klubvezetők meghívtak, meghívhattak” (Bede 2007). Ugyanezen felmérések tárgyalásánál megállapítja, az eredményekből kiolvasható, hogy a hazai jazzéletben miként növekedett az alternatív törekvéseket kedvelők tábora – ám ez a megállapítása a közölt számok alapján statisztikailag nem látszik érvényesnek. Az viszont látszik, hogy évenként változott-e egy-egy művész megítélése (helyezése). Az avantgárd egyre nagyobb elfogadása inkább az interjúalanyainak narratíváiból látszik megerősítődni. Az interjú visszaemlékezések (Hartyándi-interjú 2007; Szigeti-interjú 2008) ötven-hatvan működő jazzklubra becsülték a hálózat nagyságát a nyolcvanas évek elejére. A klubok több mint a fele csak ritkán (havonta mindössze egy-két alkalommal) és jellemzően élő zene nélkül működött (vegetáltak). Ebből fakadóan önmagukban semmiképpen sem lehettek a lokális jazzszubkultúra pillérei, az identitásteremtés és -megőrzés helyei.

Szigeti Péter a hatvanas évek végétől kezdve rendszeresen szervezett és tartott jazzklubos összejöveteleket, később saját Erkel utcai lakásában is. 1969-től rendszeresen jazzklubokat vezetett Budapesten, így a Műegyetemen a Várklubot, majd rövid ideig a Pilvaxban tartott jazzstúdiókat. 1974-től az avantgárd művészetekre koncentráló Kassák Jazz Kortárs Műhelyt vette át, 1975-től pedig Debrecenben kérték fel a jazzélet beindítására, előadások tartására. Ezek voltak számára az állandó helyszínek, ahová kisebb-nagyobb megszakításokkal hetente járt. Ehhez a hetvenes évek végére kellett az is, hogy – kilépve vendéglátóipari vállalatvezetői pozíciójából – az elsők között sikerült hivatalosan is szellemi szabadfoglalkozásúvá minősíttetnie magát, s így legalizálnia tevékenységét. Szigeti az alábbi városokat sorolta fel, ahol jazzklubot vezetett vagy azzal kapcsolatban állt: Békéscsaba, Csorna, Debrecen, Dunaújváros, Eger, Gödöllő, Gyöngyös, Győr, Gyula, Kecskemét, Kaposvár, Keszthely, Kőszeg, Miskolc, Nyíregyháza, Orosháza, Paks, Pécs, Sopron, Szarvas, Szeged, Szeghalom, Szekszárd, Székesfehérvár, Szombathely, Tatabánya, Tata, Vác, Veszprém, Zalaegerszeg.

Egyedülálló módon Szigeti országsszerte szinte mindenütt tartott jazzt népszerűsítő, ismeretterjesztő előadásokat, jellemzően művelődési házakban és a főiskolákon, egyetemeken. Visszaemlékezése szerint a klubok többségében csak ritkán, évente pár alkalommal adódott



lehetőség élő zene hallgatására (anyagi okok miatt). A jellemzően 2–3 hetente vagy havonta tartott klubfoglalkozásokon átlagosan 15–20 fő vett részt. Amennyiben élő zene is volt, a létszám kb. 40–60 főre emelkedett. Csak nagyon ritkán emelkedett 100 fő fölé a jazzklubok napi látogatóinak száma (ez csak néhány „menő” budapesti klub, mint például az Építők vagy a debreceni klub esetében fordult néha elő). A közönség zöme kizárólag a zenehallgatás örömeért járt ezekre az alkalmakra, mivel nem volt sem büfé, sem más alternatív szórakozási lehetőség – eltekintve néhány szponzorált fővárosi helytől (pl. Építők klub, Várklub). A résztvevők (közönség) jó, ha fele volt fizető vendég, mivel a zenekar és sleppje ingyen bejöhettek – nem is lehetett ez másként, mert a művészek útiköltsége többbe került, mint a gázsijuk. A befolyt bevétel fele a zenészeknek, fele pedig a művelődési háznak (költségek) ment. Ha összejött 150–200 forint, az már kiemelkedőnek számított (Szigeti-interjú 2008: 37–38).

Ezek nem amerikai típusú jazzklubok voltak: művelődési házakban kaptak helyet, ahol jazztörténeti ismeretterjesztő előadások hangzottak el, disputák folytak, lemezeket játszottak le (esetenként cserélgettek) – élő zenét csak később kezdtek el szervezni, és csak pár klub tudta ezt rendszeresen, legalább hetente egyszer megtenni (Bede 2007: 4). A hálózat a ’80-as évek elejére gyakorlatilag a teljes országot lefedte: nemcsak a nagyvárosokban volt jelen, hanem időlegesen a kisvárosokat is elérte (Csornán, Gödöllőn, Szeghalmon vagy Szarvason is voltak jazzklubok).

A nagyvárosiak természetesen mindig kicsit erősebbek voltak – Debrecen, Miskolc, Székesfehérvár, Szombathely –, gyakorlatilag minden nagyvárosban volt ilyen hely, és ezek gyorsan elkezdtek egymással kommunikálni (...). Volt egy ellenálló attitűdje is a dolognak, hogy ezt egy ellenzéki megnyilvánulásnak tartották, de nem ez volt a lényeg. Nem fősztározta senki, hogy legyen, mégis létrejött. (...) Mivel elsősorban művelődési házakban kaptak lehetőséget, ezek mindig esendő helyzetek voltak, hol kidobták az embert, hol nem, de (...) egy idő után beindult egy információs háló. „Kiadványokat adtak ki, például a Fehérvári Jazzklubtól Márkus József 10 éven keresztül csinált egy jazzújságot (a *Jazz Tájékoztatót*), amit postán terjesztett azoknak, akikkel jóban volt. Nem igazi újság volt, inkább a mai hírleveleknek megfelelő kiadvány, amiben benne volt, hogy Fehérváron ki játszott és ki fog játszani (program- és koncertbeszámoló, esetleg egy-egy jazzel kapcsolatos cikk. Ezeknek köszönhetően kezdte átlátni mindenki, hogy mi zajlik a másik városban. Elkezdtek programokat cserélgetni, ötleteket adtak egymásnak, közös rendezvényeket kezdtek el szervezni. Mindegyik klubnak más volt kicsit a zenei irányultsága” – így interpretálta a vidéki jazzklubok kialakuló informális hálózatát Hartyándi Jenő (Bede 2007: 5).

Ez egy kivételes korszak és lehetőség volt a zenekarok számára is, amelyek némileg függetlenedni tudtak és új formációkat próbáltak ki (ebben élen járt Szakcsi Lakatos Béla, aki sokoldalúságát kamatoztatva a mainstreames orientáció megőrzése mellett szinte minden stílust és formációt kipróbált). „A pesti zenekarok is inkább belőlük [a klubokból] éltek, mert ha 50–60 városban van jazzklub, akkor az egy piac. Ilyen manapság egyáltalán nincs. Akkoriban vidéki turnéból egy zenekar népszerűvé válhatott, és utána folyamatosan hívták vissza őket játszani” (Bede 2007: 5). Mindössze annyi volt az állami szerepvállalás, hogy a helyet biztosították, a zenekarokat kifizették. Ez jól jött a művelődési háznak is, mivel fel kellett mutatni zenei koncerteket és kulturális teljesítményt. Ameddig a helyi klubélet nem lépett túl egy kritikus határt, amin túl ellenzékiné minősült, addig rendszerint nem avatkoztak be, ám ha a szervező filantróp netán másik városba költözött, akkor a korábbi helyen rendszerint a jazzklub is megszűnt, illetve az új helységbe költözött (Szigeti-interjú 2008: 46–47).

A koncertekre járó szombathelyi főiskolás fiatalok körében a hetvenes évektől egyre inkább elterjedt a stoppolás szokása. Főként a környező nagyvárosokba (Győr, Pécs, Veszprém) vagy Budapestre utaztak rock- és jazzrockkoncertekre vagy a Magyar Rádió által szervezett jazzfesztiválokra. Emellett a győri és a nagykanizsai jazzklub is népszerű célpontjuk volt. Egy-egy ilyen koncertzarándoklat általában 50–100 „kivetkőzött” fiatal mozgósított, akik ekkor komoly feltűnést keltettek a városban. A fiatalokat a szocialista elvek szerint „nevelni”, nem pedig megérteni igyekvő városvezetés (és az idősebb generációk) körében komoly viszszaütést váltottak ki – munkát adva a helyi sajtó propagandistáinak.<sup>32</sup>

A fiatalok felé történő nyitás rendszeresen napirenden volt a városi pártbizottság és a tanács ülésein is.<sup>33</sup> Ennek keretében ideiglenesen engedélyezték a jazzklub megalakulását, bár továbbra sem szimpatizáltak a műfajjal (különösen annak az avantgárd és fúziós válfajával), illetve a közönségével. A klub alapítója Kocsis György,<sup>34</sup> becenevén „Jack”<sup>35</sup> volt, aki – elbeszélése szerint „hippigalerijének” nevében – személyesen kereste fel a hetvenes évek végén Zsámboki Árpádot, a Vas Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ (MMIK) igazgatóját azzal a kéréssel, hogy legyen jazzklub, ahol az általa képviselt és hozzá hasonló fiatalok egy héten egyszer összegyűlhetnek zenét hallgatni. A művelődési házak vezetői az ifjúságnevelés területén jelentős befolyással és forrásokkal rendelkeztek. Az alábbi idézet jól szemlélteti a hivatalos kultúra ifjúsággal szemben táplált előítéletét és gőgjét – miközben az is kiderül, hogy a hetvenes-nyolcvanas években már vidéken is belátóbbak, engedékenyebbek lettek az elvtársak. Az elbeszélő azt is érzékelteti, hogy mennyire nem volt élő kapcsolat a városvezetés, a helyi ifjúság- és művelődéspolitikai irányítói és a fiatalok szubkulturái között. Kulturális értelemben az egyes generációk közötti szakadást csak még jobban kiélezte az avantgárd művészeti ágak megjelenése, így a modern jazz és rock feltűnése, ami a helyi kultúrpolitika prominensének (Zsámboki elvtárs) és környezetének elbeszélte reakcióiban is tetten érhető (Havadi 2010b: 339–340):

Ahova mi bementünk, ott egyből az volt, hogy „rendőrt hívunk!”. Végső elkeseredésemben csak bementem az Ifjúsági Házba, hogy beszéljek egy illetékessel. Kopogtattam. – „Tessék!” Beléptem, és megállt az élet! Ilyen villámlásszerűen, azt mondták, hogy „Jézusom! Szörnyű! – Kérdezem – hol az igazgató elvtárs? – Három ajtóval odébb! – Jó! Csókolom!” Becsuktam az ajtót és be-

31 A forrás első közlője Havadi (2010b: 339–341).

32 A korszak hivatalos szóhasználat rendbontó galerikként vagy huligánokként emlegette, és összekapcsolta őket a közveszélyes munkakerüléssel és garázdasággal. Azonban a többségüknek erről szó sem volt, csupán hétvégi szórakozásról.

33 Lásd a *Vasi Szemle* 1964–1969 közötti cikkeit az ifjúság neveléséről és erkölcséről (Havadi 2010b: 335–337).

34 Kocsis György (1953–2013) cipész-iparos családban született Szombathelyen. Ő maga is ezt a mesterséget vitte tovább, mint cipőgyári szakmunkás, majd a rendszerváltás után nem sokkal saját cipésműhelyt alapított. A szombathelyi jazzklub alapítója és vezetője a hetvenes években. Életpályája fordulatos, lázadásai jól tükrözik szabadságvágyát, identitását, a modern jazz-zene iránti elköteleződését. Életútjában meghatározó a hippikultúra, és különösen a Syrius-koncertek hatása. A szombathelyi „hippigaleri” egyik meghatározó alakjaként tartották számon, aminek következtében többször összeütközésbe került a Kádár-rendszer hatalmi szerveivel, ám különösebb megrovásban vagy diszkriminációban nem részesült – amiben közrejátszott egy szerencsétlen, gyermekkori balesete (Kocsis-interjú 2008).

35 „Jack a becenevem, Jack Kerouac és Jack London után. Mert nekem ezek voltak az etalonok, a Kerouacnak az *Útonja* meg a Londonnak az *Éneklő kutyája*. Ezek fontos könyvek voltak, a Ginsberggel együtt. És ezek után elneveztek engem Jacknek. Az Orszáczky Jackie-nek (Syrius) is Jack voltam” (Kocsis-interjú 2008: 49).

kopogtattam – „Tessék!” Ott volt egy nagyon csinos középkorú titkárnő, aki az akkori Megyei Művelődési Központ igazgatójának, Zsámboki elvtársnak a titkárnője volt, és láttam rajta, hogy ahogy meglátott, szó szerint lefagyott, nem erre számított. Mondom: „Az igazgató elvtársral szeretnék beszélni!” És valószínű, nem engedett volna be, csak nyitva volt az ajtó. És akkor a Zsámboki elvtárs kijött, hogy „Tessék! Mit óhajt?” Zsámboki egy magára nagyon sokat adó, mértéktartó és távolságtartó ember volt – nemcsak velem, mindenkivel. „Ne tessék haragudni a zavarásért – mondom –, ha szánna rám néhány percet, szeretnék öntől kérni valamit, elsősorban a véleményét, de segítséget is.” És akkor nem kínált helyet, nem is mondta, hogy fáradjak be, hanem megkérdezte: „Miről van szó?” Megmondtam neki, hogy egy pár barátommal, akikkel az országban különböző jazzkoncertekre járunk, szeretnénk egy jazzklubot csinálni. Többször is végignézt rajtam, és akkor azt kérdezte: „És honnan veszi maga, hogy erre itt lenne igény?” Erre mondtam neki, hogy mi bizony huszonöt és száz közötti létszámmal járunk különböző koncertekre és fesztiválokra az országban. – „Ne szórakozzon!” – „De!” – mondom. – Nem akarom, hogy csak így szóban ezt elhiggye, de hogyha holnap reggel kijön a Körmendi útra, akkor mi ott körülbelül ötvenen fogunk állni, hogy elmenjünk Zalaegerszegre, a Szabados jazzkoncertjére!” És akkor csak így mosolygott rajta. Mire én folytattam, hogy: „Zsámboki elvtárs, kérem! Mi szombaton reggel a Körmendi úton ott fogunk állni!” – majd eljöttem. Másnap kijött megnézni bennünket, és majdnem belehajtott az árokba! Kettesével ott álltunk, és mindenkinek ki volt a keze, ugye mi stoppal mentünk Egerszegre, a Kukorica Csárdába, ott játszott Szabados György a kvartettjével. Ezt, amíg élek, nem felejttem el! A Zsámboki meg egy fehér 1200-es Zsigával volt. (...) Másnap fölmentem hozzá, és akkor azt mondta, hogy „Rendben!” (Kocsis-interjú 2008).

Nem mindennapi eseménynek számított Jack Gregg amerikai jazz-zenész „hivatalos inkognitóban” történt koncertje a hetvenes években a szombathelyi jazzklubban. Ezt a művelődési ház vezetője csak úgy engedélyezte, ha a koncertet hirdető plakátokra másnak a nevét írják ki:

Egy napon kaptam egy telefont Pestről, hogy a San Sebastian-i jazzfesztiválról itt van egy bőgős, Jack Gregg,<sup>36</sup> aki Miles Davisnek volt a tanítványa, és kíváncsi, hogy mi van a vasfűggönyön túl, és ingyen eljönne koncertezni. A Kőszegi Imrétől kaptam ezt a telefont: intézzem el, hogy jöhessen. És akkor a Zs. elvtárs megengedte, de csak úgy, hogy nem írhattuk ki a nevét, így egy magyar bőgős nevét írtuk ki, a Berkes Balázsét. Négy plakátot tettem ki a városban – annyira kaptam engedélyt. Négy kézzel írott plakátot kitehettünk, annyiért nem bántott. Nem is tettünk ki többet egyébként, untig elég volt, mert egyébként is szájról szájra terjedt a koncert híre. Tehát mire a plakátokat kitettük, mindenki tudta, hogy milyen koncert lesz, meg valójában ki jön. És eljött a Jack Gregg a Kőszegivel, a Szakcsival meg a Babossal. Emlékszem, egy nagyon konzervatív, standard zenével kezdtek, telt ház előtt, és akkor a Gregg az első szám után mondta, hogy „Pause!” És mindenki ilyen hülyén nézett! Kiment, és visszajött mezítláb! És odahúzott egy széket, és föltette a lábát, a bőgőt az ölébe vette, és még este tizenegy után is nyomta! Nem akarta abbahagyni! Nem akarta! Érezte a közönséget is! És egy eszméletlen koncertet nyomott az öreg! Hihetetlen volt! (Kocsis-interjú 2008).

Az elbeszélő értékelésében a diktatúra slampossága és egyoldalú, bürokrata felfogása rajzódik ki abban, hogy a művelődési ház igazgatója Jack Gregg amerikai zenészt Berkes Balázs

36 Jack Gregg (sz. Memphis, 1938) nagybőgős. Hivatalos weboldala olvasható önéletrajzában is megemlíti az 1976-os magyarországi tartózkodását, abban az időben költözött (egy tízéves bejrúti tartózkodást leszámítva) végleg Párizsba, de itt Miles Davis neve – azon kívül, hogy fiatal zenészként hallotta a koncertjeit – nem fordul elő. Amerikában például Szabó Gáborral, Európában pedig többek között Kőszegi Imrével (Kőszegi Quartet: *For Kati*, 1981), a magyar jazzrajongók körében is legendának tekintett Archie Shepp-pel, valamint az avantgárd más nagyságaival (pl. Marion Brown) készített lemezeket. (A szerk.)

neve alatt engedte csak fellépni. A kulturális konfliktusok a hatvanas-hetvenes évektől egyre kevésbé a korábban szigorúan elvárt ideológiai rendszabályok (elvek) alapján, hanem egyre inkább a kevésbé urbanizált, javarészt paraszti származású idősebb népesség és az urbanizált, új polgári mintákat követő, univerzális kultúrát elsajátító fiatalabb generációk között bontakoztak ki. A propaganda az „anyak és apák” értékeit veszélyeztető züllésnek írta le az új, „gyanús” kulturális irányzatok (így a modern jazz) megjelenését, amit az „ifjúság” magatartásformáira egyértelműen károsnak értékelt. Ugyanakkor a modernizálódó város az új fiatal generáció színre lépésével egyre kevesebb jelét mutatja a zártságnak az interjúalany életében és az elbeszél mindennapok történetében.

Az igazi áttörést nem sokkal a klub indulása után (1978-ban) egy új művészeti vezető, „Németh Pálné, Ági” érkezése jelentette a jazzklub életében, akinek férje, Németh Pál fuvolaművész<sup>37</sup> a szombathelyi szimfonikusoknál kapott állást. Mivel közvetlenül a városba költözése előtt a Magyar Zeneművész Szövetség Jazz Szakosztályának titkárságán dolgozott, kapcsolatai révén új erőre kapott a klub, és érkeztek a zenészek. Emellett jó kapcsolatokat épített ki a városvezetéssel, így további anyagi forrásokhoz juttatta a klubot. Kocsis elbeszélése szerint ideálisan tudtak együttműködni, „ő hozta a közönséget, Ági pedig a zenészeket”:

A hetvenes évek végén, 1976/77 táján megalakult a klub és kaptunk pénzt (költségvetést). Meg nem tudom mondani, hogy kitől kaptunk. Az első művészeti vezetőm Holbok Lajos egykori bázongorista volt, aki aztán elvégzett ilyen-olyan iskolákat, és művészeti előadó lett belőle. Ám ő rövidesen továbbállt. Ekkor költözött Szombathelyre, a Szimfonikusokhoz Németh Pál fuvolaművész és az ő felesége, Ági (...), aki az Európai Jazz Föderáció és a Magyar Jazz Szövetség [feltehetően a Szakosztályról van szó – a szerk.] titkárságán dolgozott. Tehát ez az egész neki szívből és szeretetből jött, akárcsak nekem, ezért tudtunk jól együttműködni. Innentől fogva a Szombathelyi Jazzklub szárnyalt! Mert az Ági pontosan tudta, hogy mit kell lépni, kit kell felhívni ehhez Pesten! És akkor megkaptam egyből mindenkinek a telefonszámát, a Gonda megadta a Kőszegiét, a Szakcsiét, a Jávoriét, és így tovább! (...) Itt olyan koncertek voltak, hogy szétverték a házat! Volt olyan, hogy a koncert utáni, vacsorával egybekötött beszélgetésen Kovács Gyula azt mondta az Isisben<sup>38</sup> éjfélkor, hogy „Visszamegyünk, és még jobb koncertet tartunk!”. Egy dobesten volt, hogy az utcán állt a közönség! (...) Amikor én már nem bírtam az indulataimmal, akkor ő beszélt az igazgatóval [Zsámbokival – H. G.]. Ő [Ági] megszelídített mindenkit maga körül, nem beszélve arról, hogy a férje egy közkedvelt művész volt Szombathelyen, tehát volt súlya a nevének (Kocsis-interjú 2008).

A *Jazz Tájékoztató* 1977. decemberi számában így jellemezték a Szombathelyi Megyei Művelődési és Ifjúsági Központban nemrég megalakult jazzklub életét: „A klub szeptemberben tartotta nyitó foglalkozását, melyen a tagokkal közösen kidolgozták az 1977/78-as évad programját. A foglalkozásokat, a korábbi gyakorlatnak megfelelően, havi két alkalommal, csütörtökön tartják. A törzsközönség negyven fő, akik lehetőségeikhez mértén gyakran látogatják az ország azon városait, ahol jazzhangverseny van. (...) November 11-én 36 fő utazott a nagykanizsai Jazz Hétvégére.” A programban emellett magnóhallgatás, koncertekről ké-

37 Németh Pál fuvolaművész-karmester 1972-ben és 1975-ben szerezte meg diplomáit a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. A magyarországi régizenei irányzat egyik úttörője. Forrás: <http://www.palnmeth.com/eletrajzok.html> (utolsó letöltés: 2017. március 30.).

38 Vidéken is beindult a szállodaépítési hullám, aminek keretében Szombathely első, a korszakban modernnek számító szállodáját, az Isis-t 1967-ben átadták (Havadi 2010b: 35).

szült diavetítés és élő koncertműsor is szerepelt, például a szombathelyi Fix jazzrockegyüttes karácsonyi koncertje december 22-én.<sup>39</sup>

A *Jazz Tájékoztató* lajstroma szerint a klub havonta mindössze két alkalommal tart(hatott) összejöveteleket a művelődési házban, ami biztosan nem volt önmagában elég a jazz köré szerveződő közösség (lokális szubkultúra) összetartásához. Zsámboki elvtárs tehát már a kezdetekkor is csak részben valósította meg a Jacknek tett szóbeli ígértét.

Az idill nem tartott sokáig, ugyanis egy évre rá új művészeti vezető alá rendelték a jazz-klub „szakmai” irányítását, akivel már nyoma sem volt a korábbi összhangnak, és vele a klub „motorjának” számító Kocsis egyre több konfliktusba keveredett. A jazzklubtól aztán hamar megvonták az anyagi támogatást, nem is tudtak már neves zenészeket hívni és koncerteket lekötni. Aztán a nyolcvanas évek elején megszűnt. Kocsist még ez előtt (1980-ban) leváltották, mert egy alkalommal az újdonsült (rövid idő alatt már a harmadik) művészeti vezetőt és a politikai rendszert korholta egy tanácsi népművelésügyi előadó jelenlétében:

Nyáron le kellett szervezni az előadásokat meg a koncerteket, és már egy kész programot kellett beadni a művészeti vezetőmnek – aki akkor már nem az Ági volt. (...) Bementem hozzá leadni a listát, hogy mi lesz az idén – kikkel beszéltem, kik vállalták. És mondták, hogy „Hát miről beszélsz? Az idén nem kaptok pénzt! Mivel az évfordulóra a ti pénzeteket különítettük el.” És ez nagyon szíven ütött, nagyon fölháborodtam, arról meg nem is beszélve, hogy nekem kellett őket megint újból fölhívni, hogy „Te, ne haragudjál, húzd ki a naptáradból Szombathelyet, mert...”. De egyébként nem is ez volt a lényeg, hanem az, hogy akkor már itt álltam egy jól menő klubbal és egy üres rendezvéynaptárral. Aztán erre fölkaptam a vizet, és – eléggé csökönyös ember lévén – akkor megjegyeztem, hogy „Megoldjuk mi ezt saját erőből! Hívunk majd helyi tehetséges jazzmuzikusokat, előadásokat tartunk meg bulikat.” Meg is hívtam a Savaria Nagyszállóból egy zenekart. Én ismertem ezeket a fiúkat, egy nagyon igényes vendéglátós zenét játszottak. Csak sajnos, amikor felkértem őket, megsértődtek, hogy nem tudtam a nevüket, mert nem volt sehová kiírva. Ezért elkeseredésemben elkezdtem szidni a rendszert (...), pechemre az épp előttem ott tartózkodó népművelésügyi előadó jelenlétében, aki szinte azonnal tájékoztatta erről a főnökömet (művészeti vezetőmet), és azonnali hatállyal elbocsátottak. (...) Majd az akkori jazzklubtagokból, akik a környezetemben voltak, népművelőkből, egy-két zenészből egy tizenegy tagú vezetőséget választottak az ismert arcokból, és aztán semmi se lett.” Aztán a Grecsó [István – H. G.] még egy darabig vitte, de aztán már saját zenekara lett, és a fellépések mellett erre nem maradt energiája. Aztán 1982–83 körül szép lassan elsikkadt [...] (Kocsis 2008: 66–67).

E szombathelyi példa illusztrálja, hogy egy jazzklub elindításához elsősorban elköteleződés (meggyőződés), értékek (filantrópia), bátorság, és mindenekelőtt közösség kellett a kor-szakban – a szubkultúrák fenntartásában a Hodgkinson által leírt harmadik (elköteleződés) és negyedik (autonómia, tömegkommunikációs manipulációs hatás alóli mentesség) tényezők (Hodgkinson 2002: 85–104) a szombathelyi jazzklub létrejöttében is fontosak.

Azonban a klubélet hosszú távú fenntartásához, kiszélesítéséhez (pl. népszerűsítés, állandó koncertek, fesztiválok) már szükséges a jó és sokrétű kapcsolatrendszer, a kudarcűrő képesség, a menedzseri szemlélet, a jó konfliktuskezelés, az opportunizmus, és persze nem árt az anyagi források (szponzoráció) biztosítása sem. Ez utóbbi tulajdonságok nem Jack, hanem a második művészeti vezető (Ági) sajátjai voltak. Utóbbi elkerülésével, kiléptetésével, továbbá az anyagi támogatás megvonásával a klubélet halálra ítéltetett.

39 A Magyar Zeneművészek Szövetsége Jazz Szakosztálya és a Népművelési Intézet Jazz Tájékoztatója. 1977. december, 4(3): 6.

## Összegzés

Végül is sikeres vagy sikertelen kísérlet volt-e a jazzklubhálózat a modern jazzszubkultúra kialakítására és intenzívvé tételére? A kérdésre nem adható egyértelmű felelet. A kép még közel sem teljes, hiszen a hetvenes-nyolcvanas évek jazzklubjainak áttekintéséhez további lokális kutatásokra, feltárásokra lenne szükség.

A koncertekre járó, jazzrajongó közönség feltérképezése is hiányzik. Ezekről csak nagyon kevés tudományos munka (s empirikus vizsgálat) készült és szolgálhat számunkra hasznosítható adalékokkal. Ilyen szociológiai munka készült például Szegeden (Lencsés és Táborosi 2004). Budapest, Debrecen, Győr vagy Nagykanizsa jazzéletéről is születtek megemlékezések, de a többi helyszínről alig van közelebbi tudomásunk.

A visszaemlékezések egyre hatalmasabbra növvő digitális vagy azzá tett korpuszának áttekintésére, feldolgozására lassan szöveganalitikai módszerekre lesz szükség. A szubkultúrának a társadalom- és mentalitástörténeti, antropológiai áttekintésben, illetve az idő múlásával mindig némileg más oldala domborodik ki. Hol túl szigorú volt a hivatalos kultúra a jazzel szemben, hol pedig megengedő – attól függően, hogy honnan nézzük. A korszak jazzklubjainak és más zenei szubkultúráinak életét feltáró interdiszciplináris munkák megkezdődtek, amelyekben remélhetőleg egyre nagyobb tér nyílik a szubkulturális azonosságot átélők elbeszéléseinek és a narratívumok interpretációjának, valamint a mikrotörténeti aspektusnak. Ez azért is öröndetes volna, mert – más forrás híján – csak az elbeszélés (az egyének igazsága) áll szemben a korszak hivatalos kultúrájának stigmatizáló álláspontjával és a kulturális életben mai napig uralkodó ósdi kánonokkal szemben.

A jazzklubok száma a nyolcvanas évek közepétől rohamosan csökkenni kezdett, egyre kevésbé volt rájuk igény, helyettük exkluzív jazzes vendéglátóhelyek nyíltak, ami miatt a stílus egyre inkább rétegműfajjá vált. A modern jazz forradalmisága (nemzeti avantgárd és etnojazz) erősen megkopott a kilencvenes évekre, és a fiatalok utánpótlását egyre intenzívebben szívta el a virágzó alternatív underground.

Egy biztos: ma már nincs ilyen értelemben jazzklubhálózat, és nincsenek már klubokat mozgató filantrópok sem. Eljárt felettük az idő, valamint nyugdíjba mentek, az új korszak fesztiváljai és vendéglátóhelyei már egy másik típusú struktúrában épültek ki.

## Hivatkozott irodalom

- Agárdi Péter (1997): Közelítések a Kádár-korszak művelődéspolitikájának történetéhez. In uő *Művelődéstörténeti szöveggyűjtemény (1945–1990)*, II/2. Pécs: JPTE, 711–747.
- Bede Péter (2007): Alternatív törekvések, helyek és zenekarok a magyar jazzkultúrában a '70-es, '80-as években. (Szakdolgozat.) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Beluszky Tamás (2000): Értékek, értékrendi változások Magyarországon 1945 és 1990 között. *Korall* (1): 137–154. Interneten: <http://www.korall.org/hu/node/1718> (letöltve: 2017. április 18.).
- Csatári Bence (2007): A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk* 52(3): 67–103. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00900/00995/00011/pdf/csatari.pdf> (letöltve: 2017. április 18.).
- Eörsi László (2008): Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája. *Világosság* 49 (11–12): 73–96.
- Hagen, Trever (2010): Zenélés a „víg gettóban”. A cseh underground 1968 és 1989 között. *Korall* (39): 89–118.



- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja az ötvenes és a hatvanas években. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 129–159.
- Havadi Gergő (2010a): Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall* (39): 31–58. [http://epa.oszk.hu/00400/00414/00030/pdf/Korall\\_39\\_havadi.pdf](http://epa.oszk.hu/00400/00414/00030/pdf/Korall_39_havadi.pdf) (utolsó letöltés: 2017. március 30.).
- Havadi Gergő (2010b): A szórakozás mikrotörténeti aspektusai és dimenziói Szombathelyen 1945–1989. In *Fejezetek Szombathely legújabb kori történetéből*. Valuch Tibor (szerk.). Szombathely: Szombathely MJV Önkormányzata (Acta Savariensia), 324–382.
- Hodkinson, Paul (2002): *Goth. Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg Publishing.
- Hofstede, Geert (1980): *Culture's Consequences. International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Ilg Barbara (2011): Punk, rock, easy riders. Szubkulturális jelenségek egy helyi motoros közösségben. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 198–226.
- Iván Csaba (2016): A jazz szerepe a Madiawave Fesztivál győri időszakában, 1991–2009. In *Magyar jazzkutatási konferencia, 2016. március 11.* Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutatási Társaság, 120–134.
- Jávorszky Béla Szilárd (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Jost, Ekkehard (1974): *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Graz: Universal Edition.
- Jost, Ekkehard (2003): *Sozialgeschichte des Jazz*. (2. kiadás.) Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kacsuk Zoltán (2005): Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika* (53): 91–110.
- Lencsés Gyula és Táborosi Gábor (1995): Jazz és közönsége – Egy vizsgálat tapasztalatai. *Társadalomkutatás* 13(1–4): 35–51.
- Majtényi György (2005): *A tudomány lajtörjája. „Társadalmi mobilitás” és „új értelmiség” Magyarországon a II. világháború után*. Budapest: Gondolat – Magyar Országos Levéltár.
- Malecz Attila (1981): *A jazz Magyarországon*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet.
- Malecz Attila (1987): *Zenei ízlés Magyarországon. Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Maloshik Róbert (2012): Jazz-Multidézés – Hartyándi Jenő (Győr). *JazzMa* (január 27.). Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2012/01/27/jazz-multidezes-hartyandi-jeno-gyor> (letöltve: 2017. április 18.).
- Patakfalvi Czirják Ágnes (2011): Sounds of Cluj. A kolozsvári elektronikus zenei szcéna tíz éve. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 159–168.
- Reidmar Linda (2004): Mai ifjúsági csoportkultúrák Pápán. In *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Szapu Magda (szerk.). Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 41–117.
- Retkes Attila (2012): *A modern magyar jazz születése és fogadtatása (1962–1964)*. Interneten: [http://www.zti.hu/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70\\_RetkesAttila\\_A\\_modern\\_magyar\\_jazz\\_szuletese\\_es\\_fogadtatasa.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70_RetkesAttila_A_modern_magyar_jazz_szuletese_es_fogadtatasa.pdf) (letöltve: 2017. április 18.).
- Retkes Attila (2016): Kettős mérce. Debrecen és Szeged jazzélete az 1980-as évek első felében. In *Magyar jazzkutatási konferencia, 2016. március 11.* Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutatási Társaság, 109–119.
- Ritter, Rüdiger (2008): *Jazz – A Cold War Weapon?* (Kézirat, megjelenés előtt.)
- Ritter, Rüdiger (2011): Between Cultural Alternative and Protest. On the Social Function of Jazz after 1945 in Central Europe (GDR, Poland, Hungary, CSSR). *Musicologica. Musicology Department Journal* (1). Interneten: <http://www.musicologica.eu/?p=171&lang=en> (letöltve: 2017. április 18.).
- Ritter, Rüdiger (2014): Willis Conover – An European Jazz Personality? *Musicologica. Musicology Department Journal* (1). Interneten: <http://www.musicologica.eu/?p=1024&lang=en> (letöltve: 2017. április 18.).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar Jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutatási Társaság.
- Sólyom Andrea (2004): Esettanulmány az ifjúsági csoportkultúrákhoz tartozó székelyudvarhelyi fiatalokról. In *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Szapu Magda (szerk.). Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 188–237.
- Szapu Magda (szerk.) (2004): *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete.

- Szőnyei Tamás (2005): *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Budapest: Magyar Narancs – Tihanyi Rév Kiadó.
- Taylor R. L. (2002): Szubkultúrák és ellenkultúrák. In *A szlengkutatás 111 éve*. Várnai Judit Szilvia és Kis Tamás (szerk.). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 361–373. Interneten: [http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/szl\\_kut/04\\_111ev/18taylor.doc](http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/szl_kut/04_111ev/18taylor.doc) (letöltve: 2017. április 18.).
- Taylor, R. L. (1994): Subcultures and Countercultures. In *The Encyclopedia of Language and Linguistics. Volume 8*. J. M. Y. Simpson (szerk.). Oxford – New York – Szöul – Tokyo: Pergamon, 4385–4390.
- Turi Gábor (1983): *Azt mondom jazz. Interjúk magyar jazzmuzikusokkal*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vitos Botond (2011): DemenCZia. Rituális bolondokháza a csehországi psytrance partikon. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 169–197.

### Interjúk források

- Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (A szerző tulajdonában.)
- Interjú Kocsis Györggyel, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)
- Interjú Kiss Imrével, készítette Havadi Gergő (2008) (1–2), Budapest. (A szerző tulajdonában.)
- Interjú Rónai Tamással, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)
- Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)